**Стилевые особенности знаменного пения**

Владышевская Т. Ф.

**Основы канона древнерусского певческого искусства**

Средневековое певческое искусство на Руси было каноничным1. Основой древнерусского музыкального канона послужили канон византийской музыкальной культуры и его эстетика, определившие главные свойства древнерусского певческого искусства. По представлениям ранневизантийских философов, музыка — это глубоко осмысленное искусство, которому свойственна "софийность", то есть премудрость:

Философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа, — пишет византийский философ IV века. — Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей премудрости... безыскусственный напев сплетается с божественными словами ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами2.

Это положение, отражающее эстетику византийской музыки, впоследствии определило характер древнерусской музыки. Сложившееся в Византии церковное пение имело канон и законы певческого искусства. Его эстетическими критериями становятся осмысленность, красота и порядок. Понятие "ангело-гласное пение", привившееся на Руси, непосредственно связано с византийской эстетикой. Это возвышенное, подобное ангельскому пение должно облагораживать, возвышать душу и воспитывать. "Пусть язык твой поет, а ум прилежно размышляет над смыслом песнопения", — пишет византийский писатель IV в. Василий Кесарийский3.

Древнерусские мастера пения не только использовали византийский канон, но и творчески его переработали. Высокий художественный уровень канона и эталонов византийского искусства способствовали росту творчества русских мастеров — художников, писателей. Осваивая образцы византийского канона, русские художники нередко в рамках этого канона создавали национальные русские произведения непреходящей ценности и красоты. Таким было творчество Андрея Рублева.

Музыкальный канон ограничивал проникновение в церковную музыку чуждых ее духу банальных напевов.

Принципы византийского канона распространялись на все музыкальные произведения Cредневековья, управляя творчеством древнерусских распевщиков и регламентируя характер исполнительства. Лишь в период позднего Средневековья, особенно в XVI в., начинают преодолеваться жесткие ограничения канона, незыблемость которого прежде не могла быть нарушена.

Бытование древнерусского канона отличается от византийского. Канон на Руси был принят вместе с крещением как нечто священное и нерушимое, в то время как в Византии художественный канон наряду с поэтикой и гимнографией развивались на протяжении многих столетий.

Древнерусский музыкальный канон, пришедший на Русь из Византии, подчинен четким правилам текстовой и музыкальной организации. Церковная музыка обладала чертами, типичными для средневековой музыки: она была преимущественно монодична, ей свойственна определенная ладовая организация. Основу древнерусской профессиональной музыки составляли одноголосные распевы, каждый из которых обладал определенной мелодико-ритмической организацией и нотацией, с помощью которой фиксировались древнейшие распевы. Бóльшая часть распевов, использовавшихся на Руси, — знаменный, кондакарный, путевой, киевский, болгарский, греческий (кроме демественного), были подчинены системе осмогласия.

**Осмогласие**

Основой древнерусского музыкального канона явилась система осмогласия (от слав. осмь — восемь). С помощью осмогласия устанавливался строгий порядок музыкального оформления службы. Гласы образовывали так называемый византийский столп — последовательное чередование восьми гласов в течение восьми недель, по истечении которых весь столп повторялся сначала. С этим порядком были связаны напевы и словесные тексты. Каждый из восьми гласов имел свои тексты и свои напевы с присущими каждому из них мелодическими формулами — попевками, лицами, фитами. Эти своеобразные канонизированные мелодико-ритмические обороты записывались особыми знаками сокращенного невменного письма — графическими формулами.

Система осмогласия распространялась не только на все виды распевов и музыкальных форм, но влияла и на формирование певческих книг4.

Каноничной была также и ладовая организация древнерусских песнопений. "Ладовая система древнерусской монодии — одна из трех великих модальных систем европейской музыки (наряду с античной и греческой)"5. Невозможно точно сказать, какова была ладовая система в древнейшие времена, например, в Киевской Руси. Теоретические обобщения, связанные с церковной музыкой, возникли в XV в., а подробная фиксация лада началась лишь на рубеже XVI—XVII вв. Появление этих сведений было обусловлено необходимостью точно фиксировать высоту звуков в крюках с помощью особых знаков — степенных (киноварных или шайдуровых) помет, созданных новгородским теоретиком Иваном Шайдуром в конце XVI — начале XVII в.

Ладовая система древнерусского певческого искусства представляет собой стройную последовательность чередования тонов и полутонов, образующих двенадцатиступенный звукоряд, именуемый обиходным.

Обиходный звукоряд распадается на четыре согласия — простое, мрачное, светлое, тресветлое по три звука в каждом, расположенных по большим секундам. Смежные согласия соединяются малыми секундами6. Эти четыре согласия объединяются также в три гексахорда, главный из которых от ноты до составлен из двух согласий — мрачного и светлого, ему соответствует диапазон наиболее древних песнопений.

В развитых по форме мелодиях знаменного распева нет в нашем понимании тонального центра, пронизывающего насквозь все песнопение. Принципы ладовой организации в знаменном распеве, как, впрочем, и в западной средневековой и восточной монодии, отличаются от европейской мажоро-минорной гармонической системы. Связь звуков определяется в них не сквозным тяготением к основному тону — тонике, а по принципу модальных ладов — мелодическим движением по определенному звукоряду с переменностью ладовых опор.

В древнерусских распевах, основанных на обиходном звукоряде, ладовые устои связываются с конечными тонами — концами строк и отдельных попевок. Таким образом проявляет себя переменный лад, он используется не во всем произведении, а в пределах мелодических формул, попевок, в которых различаются звуки доминирующие, по терминологии Д. В. Разумовского, "господствующий тон" (ГТ), и завершающие все песнопение или его разделы — "конечный тон" (КТ). На протяжении одного песнопения они могут меняться, отсюда возникает ладовая переменность.

**Знаменный распев**

Основным распевом в Древней Руси XI—XVII вв. был знаменный распев. Он назывался так потому, что записывался знаменами, знаками.

На протяжении семи веков он претерпевал эволюцию, но некоторые его виды оставались неизменными. Знаменным распевом пели тысячи песнопений годового цикла разнообразных праздников. Можно выделить четыре типа знаменного распева, возникших в разное время. Основа знаменного пения — столповой знаменный распев. Особой протяженностью и торжественностью отличались песнопения большого знаменного распева, созданного распевщиками XVI — начала XVII в. Особенно часто использовались строгие речитативные будничные напевы малого знаменного распева и родственное с ним пение "на подобен" старого знаменного распева, сохранявшееся почти неизменным с XI в. (о чем свидетельствуют старинные рукописи). В основу первого и второго типа положен принцип комбинирования, варьирования и соединения попевок, третьего и четвертого — построчное изложение; песнопения членятся на мелодические строки по определенным образцам. В древнерусской монодии, как и в грегорианском пении, различаются три вида распевности: силлабический (одному звуку соответствует один слог) — в малом знаменном и подобнах; невматический (внутрислоговой распев составляют два-три звука — обычное число звуков в невмах) — в столповом; мелизматический (распевностью превышающий четыре звука на один слог) — в большом знаменном распеве. Часто встречаются и силлабо-мелизматические песнопения, в которых сочетаются оба принципа.

Подобны обычно имеют определенное число строк (от 5 до 11); они, соединяясь с разными текстами, образуют песнопения с заданным напевом.

Принцип подобна — повторения музыкальной формы с новыми текстами — типичен для средневекового церковного музыкального искусства7. Этот принцип был характерен и для народных песен.

Торжественным видом знаменного распева является осмогласие столпового знаменного распева, которым распевали праздничные и воскресные песнопения. В основе его лежит более сложный, попевочный принцип строения, создающий ощущение единого непрерывного развития благодаря текучести соединяющихся попевок и их варьированию.

Столповой знаменный распев также древнего происхождения, но этот распев претерпел интенсивную эволюцию, особенно в XV в. В это время формируется теория древнерусской музыки, начинают создаваться своеобразные учебники по знаменной нотации — азбуки знаменного пения, увеличивается количество попевок, число которых в XVI—XVII вв. достигает более полутысячи. Богатый фонд попевок и фит (так назывались особые формулы, очень распевные мелодические обороты, в начертании которых обязательно присутствовал знак фиты) давал возможность распевщикам создавать развернутые музыкальные композиции, связывая попевки между собой с учетом определенных закономерностей. Среди них выделяются попевки начального, срединного (развивающего) и конечного типа. За многими попевками закрепились яркие, образные названия, необходимость которых, по-видимому, была обусловлена педагогической практикой (например, паук, колесо, мережа, долинка, хамила, кулизма). Особая роль отводилась фитам, которые также имели специальные названия — красная, хабува, кобыла.

Столповой знаменный распев имеет преимущественно невматическое строение, за исключением фит, встречающихся на тех словах, которые требовалось подчеркнуть. Мелодические формулы (попевки) знаменного распева гибко следуют структуре текста, мелодика их точно отражает его строение, динамику, кульминации, концовки. Мелодия песнопения способствует большему осмыслению текста, с которым она тесно спаяна. Попевки объединяются по контрасту: плавные с размеренным ритмом перемежаются с асимметричными и пунктирными, речитативные — с распевными. Эти попевки естественно соединяются со словами, соответствуя начальному, срединному и завершающему типу развития. Они то рифмуются, то чередуются по контрасту, то соединяются попарно по принципу нарастания, усиливая эмоциональное воздействие.

К древнейшим песнопениям столпового знаменного распева относятся воскресные стихиры Октоиха. Одна из них — стихира-догматик восьмого гласа "Царь Небесный" — содержит 21 музыкальную строку, в каждой из которых, как правило, одна попевка.

Структура песнопения представляет собой двухчастную композицию с небольшим числом попевок, которые, объединяясь в пары, образуют своего рода рифмованность. Основными попевками в этих парах являются поворотка и кулизма. Преобладающие в них синкопированные и пунктирные ритмы придают всему песнопению активный, импульсивный характер. Мелодическое начало господствует в фитах (в 8-й строке — светлая фита, в 11-й — мрачная).

Глубокая связь слова и напева характеризует песнопения знаменного распева. Мелодия рождается из слова, несущего в себе содержание, смысл. Она комментирует текст, членит его структуру, выделяя и акцентируя важнейшие слова. Этому же способствует и знаменная нотация, знаки которой гибко отражают не только мелодию, ее ритм, высоту и движение, но и слово, различая ударные и безударные слоги, акценты, начала и концы фраз.

**Музыкальная поэтика и гимнография**

Каноничность древнерусского профессионального искусства была связана с системой миропонимания, требовала постоянного созерцательного углубления в одни и те же образы, тексты, сюжеты. Византийский канон создал ряд стереотипных уровней, как отмечает В. В. Бычков: "Этикетность придворного церемониала, богослужебный канон, народные обряды, каноничность литературы и живописи и т. п. Все они в структуре общей культуры были тесно связаны и оказывали друг на друга постоянное влияние"8. Важная роль принадлежала песнопениям, заключавшим в себе мировоззренческие идеи.

Источником древнерусской поэтики и гимнографии послужила византийская поэтика и гимнография, которая складывалась в Византии на протяжении нескольких веков и полностью сформировалась к IX в. К этому времени в Византии сформировались основные певческие жанры и книги, установились их названия, определились разновидности музыкальных форм и типы музыкальных нотаций. Они оказывали огромное влияние на русскую культуру с X в. Будучи наследницей античной и позднеримской культур, Византия питалась также культурой народов, входивших в состав ее Империи, в частности восточных и славянских народов. Отсутствие единого культового языка в Византийской империи способствовало развитию гимнографии местных школ. В IV в. на византийскую поэзию и гимнографию оказывает влияние экстатическая гимническая поэзия и музыка Сирии — Ефрема Сирина, Романа Сладкопевца. Необычайный подъем испытывает византийская гимнография в VII—VIII вв. Произведения знаменитых византийских поэтов Андрея Критского, Косьмы Майюмского, Иоанна Дамаскина вошли в сокровищницу мировой культуры и привились в Древней Руси.

Византийская поэтика и литература оказали сильнейшее влияние на древнерусское поэтическое творчество. Древнерусские распевщики ориентировались на византийские образцы, создавая песнопения русским святым. Однако охранительные тенденции канона на Руси были настолько сильны, что проявились даже в переводах с греческого языка. Переводчик явно стремился не только точно передать смысл текста, но и сохранить форму и грамматическую структуру оригинала. Известный советский византолог В. Н. Лазарев подчеркивает это особое свойство византийского искусства, его синтетичность. Византийский культ был "грандиозным художественным ансамблем, задача которого сводилась к тому, чтобы одновременно давать эстетическое наслаждение и возносить душу верующего к небесам"9.

Такой же синтетичностью, ансамблевостью отличалось и древнерусское искусство. Произведения древнерусской архитектуры, ее соборы по замыслу зодчих ассоциировались со Вселенной, макрокосмом, в котором объединились и отражались представления о мироздании, о жизни прошлой, настоящей и будущей. Все виды искусства Древней Руси составляли единую художественную систему, все они объединялись в храме общими для всех идеями, стилем, творческим методом, который можно определить как возвышенно-церемониальный. Основой средневекового искусства было слово. Слово, текст, Священное Писание и предание легли в основу творчества как музыкального, так и художественного10. Классификация жанров древнерусского певческого искусства также связана с разновидностями текстов песнопений.

**Жанровое своеобразие**

Византийская гимнография вошла в духовную культуру Руси и стала общей частью гимнографии всех славянских народов православного вероисповедания. Новые песнопения, возникшие на русской почве, были связаны с важнейшими событиями истории Руси, с местными церковными праздниками русских святых, которые создавались в традиционных жанрах по типу византийских служб.

Жанровая система древнерусской певческой культуры, унаследованная от византийской, обладает чертами, принципиально отличающими ее от жанров профессиональной музыки XVIII—XX вв. Она приближается к монодическим средневековым культурам Востока и Запада, отчасти и к отечественному фольклору.

Главное отличительное свойство богослужебных или литургических жанров заключается в том, что образуемый ими корпус текстов сохранялся практически без изменений на протяжении всей истории средневековой Руси. Обращенная к "вечному" и "неизменному", церковная культура вбирала в свой круг новые явления и события, придавая им уже известную, заданную каноническую форму. Трансформации подвергалась не система жанров, а собственно музыкальная сторона гимнографии, мелодический стиль.

Специфической особенностью всех гимнографических жанров была теснейшая интонационно-ритмическая и структурная связь текста и напева. Как и в древнерусской литературе11, основополагающим признаком жанра в гимнографии было его содержание, большую роль при этом играла форма (как поэтическая, так и музыкальная). Важным аспектом жанровой характеристики является последовательность расположения жанров в порядке богослужения, называемом чинопоследованием. При этом порядок расположения песнопений диктовался Уставом, или Типиконом. Наконец, одним из признаков жанровой характеристики является способ исполнения — хоровой, сольный, антифонный (поочередное пение двух хоров), респонсорный (чередование пения солиста и хора или солиста и народа). Таким образом, жанры древнерусского певческого искусства обладают определенным содержанием, музыкальной и поэтической формой, находятся в соподчинении друг с другом, в иерархической зависимости и связаны с различными способами исполнения.

Хронологический порядок возникновения жанров (в такой последовательности — псалмы, тропари, кондаки, стихиры, ирмосы) шел от поэтической лирики древнееврейских псалмов через средневековую византийскую гимнографию, отразившую эволюцию догматических идей и доктрин, к южнославянской и древнерусской гимнографии, связанной с претворением национальных традиций.

Содержание гимнографических текстов очень разнообразно. Отнюдь не все они, как принято считать, молитвословные, среди них много и повествовательных. В таких жанрах, как тропарь, стихира, обычно повествуется о содержании и главных событиях праздника. В них нередко возникают моменты дидактические, нравственно-религиозные, поучительные, иногда излагаются основополагающие догматы (некоторые из стихир так и называются "догматиками").

Одно из видных мест в древнерусской музыкальной культуре занимал жанр гимнографии — псалмы. Велика культурная роль Псалтыри на Руси в эпоху Средневековья. Псалтырь была первой книгой, по которой начинали учить детей чтению. С псалмами на устах умирали воины и князья. Псалмами начиналась каждая, даже самая небольшая, служба.

Пение псалмов на Руси было разнообразным. Каждая эпоха создавала свои виды псалмопения. Среди них сохранились и такие формы пения, которые, очевидно, восходят к глубокой древности, судя по тому, что они основаны на архаичных интонациях распевной речи, мелодики декламируемого слова. Примером таких устойчивых мелодических моделей может служить чтение и пение псалмов — псалмодия12.

Одной из древних мелодических формул чтения псалмов и молитвословий является двустороннее опевание. В этой формуле чтения преобладает один выдержанный тон речитации, окруженный вспомогательными звуками, отстоящими от него на секунду сверху и снизу.

Псалмы пели целиком или частями (стихами); группы псалмов образовывали своеобразные циклы — кафизмы (кафизма — одна из двадцати частей Псалтыри). Наиболее яркие и выразительные стихи из псалмов выделялись в самостоятельные песнопения: они служили основой прокимнов, причастных стихов, запевов перед стихирами, канонарших возгласов13. Из отдельных стихов псалмов в XVII—XIX вв. складывались тексты духовных концертов.

Различные виды древнерусского псалмопения помещались в певческой книге Обиход (ранее частично содержались в Кондакарях), составлявшей основную неизменную часть всякого праздничного, воскресного или будничного богослужения. В Обиходе псалмы располагались согласно порядку следования Всенощного бдения и Литургии. Бóльшая часть Всенощного бдения заполнена пением и чтением псалмов. Они занимают значительное место и в Литургии.

Поскольку многие псалмы звучали ежедневно, для украшения богослужения возникла с течением времени потребность в разнообразии, создавались новые напевы на один и тот же текст псалма. Так, в XVII в. многие псалмы, наряду со знаменным, пели греческим, киевским, болгарским распевами14.

Особой красотой и выразительностью отличается 103-й, "пред-начинательный" псалом15, посвященный космогонической теме. Полные величия поэтические образы этого псалма древнерусские распевщики воплотили в великолепной мелодии, богато украшенной и орнаментированной16 (см. рис. 15).

103-й псалом начинается торжественным распевным вступлением солиста. Такое начало Всенощной является очень старой традицией. Типикон (Устав богослужения) предписывает начинать петь главному певцу псалом "Благослови душе моя Господа" "высшим гласом, не скоро, со сладкопением".

"Сладкопение" — это исполнительская эстетическая категория древнерусского пения, она соответствует выразительному, сладкозвучному сольному пению. О пении солиста второго хора, который начинает свой запев словами "Господи Боже мой, возвеличился еси зело", сказано, что он должен петь "легко со гласом согласующим и прочим братиям с ним". Таким образом, из комментария Типикона к 103-му псалму видно, что псалмы исполняли легко и сладкогласно, согласным, стройным ансамблем солиста и хора. В третьем, заключительном кульминационном разделе псалма звучит аненайка17— древний вид пения, сходный с кондакарным пением XI—XIV вв. Аненайками украшали пение кондаков, киноников (причастных стихов) — наиболее торжественных жанров литургического пения.

Одним из наиболее распространенных как в восточных, так и в западных службах является жанр тропаря18. Толкование этого термина многозначно. Марк Эфесский выводил этимологию этого слова от греч. trepw — поворачиваю, обращаю; другое его объяснение связано с греч. tropaion — памятник победы, трофей. Действительно, в тропаре вспоминаются события праздника, он относится к наиболее мелким жанровым единицам гимнографии. Характерная особенность текстов тропарей, помимо их краткости, — частое использование сравнений, аллегорий; иногда они просто повествовательны (например, воскресные тропари)19.

Содержание тропарей целиком связано с новозаветной догматикой, прославлением празднуемых событий, воспеванием подвигов мучеников и святых.

Большое распространение в православной гимнографии получил византийский жанр — стихиры (от греч. стихера — многостишие). Стихирам обычно предшествуют стихи из псалмов, возглашаемые канонархом. Многие исследователи подчеркивают сходство жанров тропаря и стихиры (в типиконах стихиры нередко называются тропарями). Стихиры различны по величине (обычно 8—12 строк).

Стихиры составляли певческую книгу Стихирарь. Они наполняли наряду с другими жанрами разные певческие книги — Праздники, Трезвоны, Триодь постную и Триодь цветную, Октоих. В связи с канонизацией новых русских святых на Московских соборах 1547 и 1549 гг. и установлением служб чтимым русским иконам в XVI в. Стихирари месячные (так называемые Минеи) существенно разрослись и распались на две певческие книги — Праздники (циклы песнопений в честь двенадцати главных общехристианских праздников, двунадесятых) и Трезвоны (песнопения в честь наиболее почитаемых святых)20.

В певческих циклах, посвященных русским святым, отражаются многие важные исторические события, связанные с героической борьбой русских против иноземных захватчиков, духовным развитием русского народа.

Важнейшими жанрами византийской гимнографии, нашедшими широкое применение в древнерусском гимнографическом творчестве, были кондак и канон.

Кондак — одна из наиболее поэтических форм гимнографии — сложился в V—VI вв. в Византии как масштабная циклическая композиция21. Способ его исполнения был респонсорным. Сложный и развитой напев солиста, исполнявшего основной текст, чередовался в нем с хоровыми рефренами22. На Руси существовала иная форма пения кондаков. В полном виде со всеми строфами византийский кондак сохранился на Руси лишь в архаичном обряде погребения священников. В других чинопоследованиях от обширных композиций кондаков сохранился лишь так называемый "кукулий" — зачин кондака и первая строфа, называемая "икосом", объединенным с кондаком единым рефреном.

В Древней Руси в XI—XIV вв. существовал мелизматический стиль пения кондаков; кондакарные мелодии записывались особой кондакарной нотацией, а их собрание на год составило певческую книгу Кондакарь23.

Кондак соединился с более поздним по происхождению жанром — каноном и исполнялся после третьей оды канона. В кондаке наиболее концентрированно и поэтично отражается содержание празднуемого события. Напевы кондаков в XIV—XV вв. были заменены знаменным распевом. Погребальный кондак "Со святыми упокой" знаменного распева получил развитие в творчестве русских композиторов. В русской классической музыке он связан с темой смерти, погребения, рока (в разработке Шестой симфонии Чайковского, кантате Танеева "Иоанн Дамаскин").

Канон, сложившийся в Византии к VIII в. и вытеснивший кондак, отличался, по характеристике С. С. Аверинцева, торжественной статичностью, медлительной витиеватостью. Темы канона основываются на переосмыслении библейских песен24.

Каждая из десяти "песней" (од) канона содержит зачин — ирмос (от греч. ирмос — связь) и ряд тропарей (два-три, реже больше), связанных с ним общим напевом, исполняемых "на подобен" ирмоса. Ирмосы были собраны в певческой книге Ирмологий и расположены по гласам, а внутри гласов — по "песням".

Каждая песнь канона благодаря способу ее исполнения приобретала динамическую трехчастную структуру: начальный ирмос, повторяющийся после тропарей, звучал уже в исполнении двух хоров. Повторение ирмоса называется катавасией (от греч. катабасия — сошествие, схождение), так как хоры при заключительном повторении ирмоса сходились вместе в центре. Ирмосы были краткими и выразительными песнопениями, основанными на библейских песнях. Таковы рождественские ирмосы, которые вместе с колядками входили в народный обряд колядования.

Особое место в русской гимнографии принадлежит песнопениям, сопровождавшим Литургию, связанным с медлительным ритуалом. Как правило, эти песнопения являются центром музыкального развития певческого цикла. Таковы аллилуарии, исполняемые во время выноса Евангелия, киноники, или причастные стихи, "Херувимская песнь", исполняемая во время торжественной процессии Великого входа на Литургии. Текст "Херувимской песни" послужил основой для создания различных авторских композиций.

Большой выразительностью отличается древняя "Херувимская" знаменного распева, ее медленная, певучая мелодия то словно парит, то переливается непрерывным звуковым потоком.

К наиболее торжественным песнопениям относятся славословия (малое и великое), занимающие кульминационные места в начале и конце вечерни и утрени. Величания — краткие песнопения, славления святого, праздника — звучали в торжественный момент перед чтением Евангелия на утрени.

Цикличность и ансамблевость25— важнейшие принципы организации древнерусского певческого искусства. Отдельное песнопение входило в малый цикл, из них складывались крупные части, которые создавали целое последование: кондак — тропарь, кондак — икос; канон, кафизма, циклы стихир, перемежающиеся с псалмодическими запевами. В динамике последования певческих циклов немалая роль принадлежит темпу, в котором исполнялись те или иные песнопения. Жанр песнопения обычно связывался с определенным характером исполнения и темпом: ирмосы и тропари пели быстрее, чем стихиры; медленным было пение гимнов, аллилуариев, Херувимской, киноников — тех жанров, которые связаны с медлительной ритуальной церемонией.

Цикличность, пронизывающая древнерусское церковно-певческое искусство, прослеживается на всех уровнях. Существует годовой цикл, песнопения которого повторяются через год; он отражен в таких певческих книгах, как Стихирари месячные, или служебные Минеи, Праздники, Трезвоны. Другой певческий цикл был связан с лунным календарем и празднованием Пасхи, которое передвигалось согласно с днем первого весеннего полнолуния. Такой цикл назывался триодным, ему соответствовали две певческие книги — Триодь постная и Триодь цветная, охватывающие в общей сложности сто дней, связанных с Великим постом и Пасхой. Если песнопения Триоди постной пронизаны духом аскетизма, то в цветной Триоди они связаны с торжественно-приподнятым настроением, соответствующим празднованию Пасхи.

Бóльшую часть года звучат песнопения, связанные с осмогласным кругом. Осмогласный, восьминедельный круг, в рамках которого еженедельно менялся глас, то есть тексты целого ряда песнопений и их мелодии, отражен в двух певческих книгах — Октоихе и Ирмологии. Существует также недельный цикл, в котором каждый день недели отмечен специальными песнопениями, прокимном, киноником, особым чтением и пением, присущим тому или иному дню. Песнопения недельного круга находятся в разных служебных книгах — Шестодневе служебном, частично в Обиходе, а также в Часослове. Важнейшую роль в гимнографии играет суточный цикл — песнопения, исполняемые постоянно, ежедневно. Этот цикл отражен в певческой книге Обиход, само название которой свидетельствует о регулярном, обиходном ее использовании, и поэтому она занимает центральное положение. Обиход является наиболее богатой в музыкальном отношении певческой книгой. Он содержит песнопения всех древнерусских распевов XVI—XVII вв. Некоторые песнопения Обихода имеют десятки музыкальных вариантов. Расположение песнопений и служб суточного, седмичного и годового циклов опирается на древнееврейскую временную систему. Сутки в ней начинаются с вечера, а не с полуночи. Поэтому суточный служебный круг начинается вечерней, затем следуют полунощница, заутреня, "час первый", "час третий", "час шестой", "час девятый", Литургия (обедня).

Всенощная в Древней Руси была самым продолжительным чинопоследованием. Название "Всенощное бдение" происходит от словосочетания "бодрствование (бдение) всю ночь", то есть в течение всей ночи. Во времена первохристианства это богослужение происходило в ночное время.

Всенощная состоит из двух частей — вечерни и утрени. В них входят псалмы, тропари, стихиры, гимны — все основные музыкально-поэтические жанры православного богослужения. Во Всенощной сочетаются песнопения "на каждый день", ежедневно повторяющиеся, помещенные в певческой книге Обиход, с песнопениями, меняющимися каждый день в соответствии с праздничным календарем. Музыка играет во Всенощной очень значительную роль.

Литургия (от греч. общественное, всенародное дело) — главная, кульминационная служба среди равных чинопоследований, во время которой совершалось таинство Причащения (Евхаристии). Литургия также называется Обедней, так как совершается в первой половине дня, в предобеденное время. Чин Литургии соответствует западноевропейской Мессе, оба содержат в себе Анафору и Причастие.

К древнейшей относится Литургия апостола Иакова. В IV в. н. э. возникли два чина Литургии: пространный — Василия Великого и более краткий — Иоанна Златоуста, совершаемый в православной церкви на протяжении всего года, кроме Великого поста.

Литургия делится на тайную — проскомидию, и явную. Явная в свою очередь делится на Литургию оглашенных и Литургию верных.

Само слово "литургия" имеет два значения: более широкое — собственно культовое действо, богослужение, где хоровые песнопения, молитвы, чтения книг Священного писания чередуются в строго установленном порядке, и Литургия как музыкальный цикл, имеющий авторство (например, "Литургия св. Иоанна Златоуста" П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова).

В музыкальный цикл Литургии входят все основные виды православной гимнографии: псалмы, тропари, кондаки, гимны, молитвы "Отче наш" и "Верую" (Credo), причастные стихи и концерт (появляется с середины XVII в., не обязателен). Основу Литургии составляют песнопения, связанные с евхаристическим каноном, — гимны хваления, благодарения, образующие неизменную часть службы — Литургию верных. Это песнопения: "Херувимская песнь", "Верую", "Милость мира", "Достойно есть", "Отче наш", "Причастный стих". Им предшествует более вариантная часть — Литургия оглашенных, куда входит пение псалмов (антифоны), чтение священных книг — Деяния апостолов и Евангелие. Крупные музыкальные разделы соединяются друг с другом краткими стихами и так называемыми ектиньями (возглас дьякона и речитативный ответ хора, чаще всего на слова "Господи, помилуй").

В целом Литургия представляет собой грандиозное действо, где музыка выступает лишь одним из элементов художественного языка наряду с иконописью, архитектурой и др.

В древнерусском певческом искусстве все — и чтение, и пение (хоровое и сольное) — связано единым смыслом, общей идеей, динамикой развития. Отдельные гимны, стихиры, псалмы складываются в циклы, циклы соединяются в чинопоследования, из них образуются целые службы. Основными службами являются Всенощное бдение и Литургия.

Все пять кругов богослужения — годовой — минейный, триодный, осмогласный, недельный и суточный — совмещались во Всенощном бдении и Литургии; их последовательность и взаимосвязь регламентировались Типиконом, или Уставом богослужения26.

Песнопения Обихода, исполнявшиеся ежедневно, объединялись с переменными песнопениями, связанными с календарем (Минеями), осмогласием (Октоихом, Ирмологом), Триодным циклом. Тысячи песнопений из этих книг, сочетаясь с неизменной основой песнопений Обихода, образовывали разнообразные в музыкальном и текстовом отношении варианты служб.

**Музыкальная письменность Древней Руси**

Древнерусскую профессиональную музыку записывали знаками безлинейной невменной нотации. Это знаковое, или знаменное (от слав. знамя — "знак") письмо имело немало разновидностей. На протяжении XI—XVII вв. возникали и исчезали нотации, сменяя друг друга, и лишь одна из них — столповая знаменная нотация — неизменно развивалась на протяжении всего древнерусского периода с XI до XVII в.27 С изучением разнообразных форм средневековой музыкальной письменности связана особая наука, называемая "семиографией"28.

Ни восточная, ни западноевропейская музыкальные культуры не знали такого разнообразия форм безлинейных нотаций — знаменная, кондакарная, экфонетическая, демественная, путевая (есть и другие, менее важные), каждая из которых для того или иного распева была самодостаточна и связывалась с определенным музыкальным стилем. Среди средневековых безлинейных нотаций есть и такие, которые еще не прочитаны. Расшифровка памятников Средневековья до сих пор остается одной из наиболее важных и сложных задач русской музыкальной медиевистики. Каждой нотации соответствовал определенный тип пения. Не все они получили распространение и развитие в древнерусской певческой практике; одни играли ведущую роль, другие — второстепенную. Возникновение каждой нотации было обусловлено появлением нового распева, отличавшегося от прежних особыми характерными признаками, ритмами, мелодическими оборотами.

Русские певческие нотации, появившиеся в Киевской Руси, ведут свое происхождение от нотаций Византии, но они не просто копировали их. На византийской основе русские распевщики создали нечто свое, приспосабливая напевы к тексту на славянском языке, заменяя знаки, переставляя акценты. В процессе формирования древнерусских нотаций Ю.В. Келдыш29 не без основания отметил аналогию древнеславянской азбуке — кириллице. В основу ее, как известно, было положено греко-византийское торжественное уставное письмо (унциал) с частичными изменениями и дополнениями, соответствующими фонетическим особенностям славянского языка. В таком же приблизительно отношении находится знаменное письмо к палеовизантийской нотации. Сохранив основную систему ее знаков, русские мастера отказались от некоторых из них и вместе с тем ввели такие знаки и комбинации знаков, которых не было в византийской музыкальной письменности.

Особенностью развития древнерусской музыкальной письменности явилось изначальное сочетание трех различных видов нотаций: экфонетической, знаменной и кондакарной.

Одновременное сосуществование в XI—XIII вв. в Киевской Руси трех видов нотаций соответствовало богатой музыкальной практике того времени. Древнерусские нотации имели византийские прототипы — экфонетическую нотацию для чтения нараспев и две певческие палеовизантийские нотации — куаленскую и шартрскую.

В XV—XVI вв. процесс развития приводит ко многим изменениям в знаменной нотации и к появлению новых распевов с новыми нотациями — путевой и демественной.

Каждая из этих безлинейных нотаций, существовавших с XI до XVII в., отражала лишь один музыкальный стиль, один из распевов древнерусской монодии. Средствами одной невменной системы выражалась интонационная и ритмическая сфера только одного распева. Формирование нового распева влекло за собой создание новых форм записи, новых знаков и переосмысление старых. Любая древнерусская нотация обладала определенным алфавитом музыкальных знаков, набором музыкальных знаков, аналогично буквам алфавита. Связь знаков, подобно тому как буквы складываются в слова, а слова в предложения, образует мелодии, фразы. Средневековые нотации имеют идеографический характер — знак заключает в себе идею, наполнен содержанием: им может быть выражена развернутая попевка, фита или небольшой музыкальный оборот, даже один звук; связь знаков образует определенные музыкальные формулы — попевки, кокизы; сборник кокиз называется кокизником, сборник фит — фитником.

Наиболее простой является экфонетическая нотация, предназначенная для псалмодического чтения нараспев священных книг — Евангелия, Апостола, Пророчеств. Ее знаки лишь приблизительно фиксировали мелодическую линию псалмодии, указывая на повышение или понижение голоса (например, оксейа и барейа), фигурацию типа группетто (сирматике), мелодическое кадансирование и остановку (телейа). В рукописях употреблялось три вида экфонетических знаков: строчные, надстрочные и подстрочные. Акцентные знаки ставились под строкой, возле того слова, которое необходимо было подчеркнуть. Первой рукописью, снабженной знаками экфонетической нотации, является Остромирово евангелие (1056—1057), на примере которого видно, что в русских рукописях знаки экфонетической нотации использовались не так систематически, как в рукописях византийских.

Эпоха раннего Средневековья с X по XIV в. связана с двумя главными распевами — знаменным и кондакарным, по своему характеру и значению противопоставленными друг другу. Знаменный распев определил строгий и эпически-величественный характер русской церковной музыки Средневековья. Кондакарный распев был связан с пением наиболее важных и торжественных песнопений и отличался украшенностью, распевностью мелодики30.

Столповая знаменная нотация представляет собой совокупность знаков трех категорий: основные знаки знаменной нотации — алфавит — это простые знаки: одно-, двухступенные и многоступенные; другая разновидность — попевки — относительно краткие мелодические формулы, записанные теми же простыми знаками, но часто с элементами тайнописи, в попевках часто простые знаки приобретают новое значение; наиболее сложной разновидностью знаков являются фиты и лица — обширные мелодические построения, целиком зашифрованные. Азбуки их называют "строки мудрые", "тайнозамкненные".

Чтобы освоить знаменную нотацию, певцам приходилось проходить выучку в специальных певческих школах под руководством опытных учителей. О существовании таких школ упоминают древнерусские летописи; число их увеличилось в XVI в. после Стоглавого собора (1551). Увеличение количества школ вызвало необходимость написания учебных пособий, способствовавших более быстрому освоению знаменной нотации. В это время создаются азбуки со сводами всех попевок и фит, являющиеся своего рода словарем осмогласия знаменного распева и справочниками по его нотированию, к таким руководствам относится "Ключ знаменной" инока Христофора (1604 г.).

Песнопения знаменной нотации от XI вплоть до первой половины XVII в. не расшифрованы. Знаменная нотация поддается точной расшифровке лишь с середины XVII в., там, где есть киноварные, или шайдуровы пометы, изобретенные на рубеже XVI—XVII в. новгородским теоретиком Иваном Шайдуром и прочими для уточнения высоты крюков. В 1668 г. была создана система, уточнявшая звуковысотность крюков, — признаки Александра Мезенца, дублировавшая шайдуровы пометы. Впоследствии обе эти системы внедрились в рукописную практику.

Особенности текстов в древнерусских песнопениях

Древнерусские песнопения записывали на церковнославянском языке, едином для восточных и южных славян. Церковнославянский язык в ранний период с XI по XIV в. на Руси претерпевает большую эволюцию.

Возникновение раздельноречия, или хомонии (наонного пения)31, было следствием исторической эволюции звучания русского языка. Этот фонетический процесс замены редуцированных звуков полногласными был постепенным, он начался уже в XII в. Исчезли в русском языке полугласные звуки ъ и ь (падение редуцированных). В певческих текстах они всегда рассматривались как полноценные гласные и над ними проставлялись музыкальные знаки. В результате этой эволюции возникли специальные певческие тексты. Певческие книги стали отличаться от норм обычного произношения текста.

Д. В. Разумовский выделил на основании этого три вида певческих текстов: древнее истинноречие (с XI по начало XV в.), раздельноречие, или хомония (с начала XV до середины XVII в.) и новое истинноречие (от середины XVII в.). На примере стихиры Воздвижению "Четвероконечный мир днесь освящается" в трех певческих рукописях разного времени можно увидеть, как видоизменялся текст:

Древнее истинноречие XI—XIV вв.: Четвероконьчьныи, миръ дьньсь, освящаеться.

Раздельноречие XV—XVII вв.: Четвероконеченыи, миро денесе, освящаетеся.

Новое истинноречие с середины XVII в.: Четвероконечныи, миръ днесь, освящается.

Термины "старое истинноречие" и "новое истинноречие" указывают на то, что текст в пении произносится так же, как в чтении, в речи (на речь), то есть соответствующим реальному произношению, как в чтении, чем оно отличается от раздельноречия (хомонии, или наонного пения).

В эпоху старого истинноречия все еры пропевались как полноценные гласные; в дальнейшем это сформировало раздельноречие — особый вид древнерусских певческих текстов, при котором полугласные, редуцированные звуки — "еры", обозначавшиеся буквами ъ и ь, были заменены буквами о и е. Певческие тексты стали отличаться от текстов для чтения:

Читали: Спасъ, днесь,согрешихом, приидохом.

Пели: Сопасо, денесе, согрешихомо, приидохомо.

Певческая специфика средневековых раздельноречных текстов имела вокальную ориентацию не только в церковных песнопениях. В народных песнях существуют аналогичные явления, например "Во лузях, во зеленых во лузях". В XVII в. раздельноречие подверглось критике и исправлению. По велению царя Алексея Михайловича в 1655 г. была созвана комиссия дидаскалов, цель которой "предел учинити пению", сделать его истинноречным, "равночинным, доброгласным"32. Это привело к созданию новой редакции певческих текстов, так называемого нового истинноречия.

**Примечания:**

1. Термин "канон" (от греч. — правило) имеет несколько значений. Среди них: а) канон — это определенная характеристика типа культуры древности, система правил средневекового искусства, регламентирующих и направляющих художественное творчество в определенном русле; б) каноном в византийской гимнографии называлась одна из жанровых форм — музыкально-литературная композиция, формы и сюжеты которой были заданными и строго последовательными. Здесь этот термин рассматривается в первом значении.

2. Музыкальная эстетика западноевропейского Cредневековья. М., 1966. С. 107, 110.

3. Там же. С. 104.

4. Все певческие книги связаны с системой осмогласия, но по-разному. В Минеях, например, гласы могут произвольно чередоваться, две книги — Ирмологий и Октоих — строго подчинены осмогласию. Они делятся по числу гласов на восемь частей.

5. Холопов Ю. Н. Понятие лада в связи с ладовой спецификой русской монодии: Доклад на I Всесоюзной конференции "Памятники русского хорового искусства". Московская государственная консерватория, апрель 1982.

6. Однако есть некоторые сведения, полученные на основе записей древнерусских песнопений, сделанных от старообрядцев разных мест, показывающие, что лад древнерусских песнопений до XVII в. не ограничивался только двенадцатью ступенями. Допускалось расширение, транспозиция отрезков звукоряда вверх или вниз на секунду. Об этом см.: Владышевская Т. Ф. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1976. С. 40—61.

7. Этот принцип подобия — повторения и копирования образцов — характерен для средневекового канона. Он типичен и для древнерусской живописи (повторение эталонных прообразов — подлинников в иконописи), в литературе он проявился в особой методе использования готовых риторических формул, своеобразном методе "плетения словес".

8. Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 146.

9. Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947. С. 27.

10. Изобразительное искусство — иконы, фрески, художественные миниатюры книг, назначение которых было учить, рассказывать, воспитывать, — выполняло ту же функцию, что и литература.

11. См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973. С. 50; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 55.

12. Псалмодия — исполнение псалмов на основе ладовых мелодических моделей, так называемых псалмовых тонов, с определенной начальной формулой, речитацией на заданном тоне, фиксированными срединным и заключительным каденционным оборотами. В широком смысле — речитативный характер пения.

13. Канонарх (от греч. канонархейн — управляющий с помощью палки, видимо, дирижер) еще в IX в. в Студийском монастыре в Константинополе возглавлял пение хора, о чем есть свидетельство в ямбах Федора Студита. Пение с канонархом сохранилось и в наше время как монастырская традиция, согласно которой канонарх в пении стихир возглашает строфы, а хор за ним их пропевает.

14. Издание Обихода Синодальной типографии 1772 г. в значительной мере отразило то разнообразие распевов, которыми пели псалмы.

15. Свое название "предначинательного" 103-й псалом получил не только потому, что им начиналась служба — Всенощное бдение, но и потому, что в этом псалме повествуется о начале мироздания.

16. Существует несколько распевов этого псалма — знаменный, киевский, болгарский, греческий. Последний был положен в основу соответствующей части "Всенощной" С. В. Рахманиновым.

17. Аненайка удлиняет распев, так как в этом месте псалма священник читает семь светильничных молитв "втай", про себя.

18. См.: Момина М. А. Песнопения древних славяно-русских рукописей // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып. 2. Ч. 2. М., 1976.

19. Тропари по их значению в службе бывают отпустительные (заключительные), воскресные, праздничные, постные и др. Они также входят в состав песен канона, составляют циклы — тропарь с кондаком и др.

20. Одним из наиболее полных стихирарей XVII в., отразившим все праздники русским святым, является четырехтомный Стихирарь из РГБ. Ф. 379 (Разумовского). № 63, 64, 65, 66.

21. См.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 103, 108.

22. В древнейшей русской певческой рукописи "Типографский устав с кондакарем" (хранится в Государственной Третьяковской галерее) среди нотированных кондаков также есть указание на способ пения: "певец" и "людие"; сольное пение кондаков заключалось припевом народа. См. также статью в наст. изд. "Кондакарь Типографского устава и музыкальная культура Древней Руси XI—XII вв.".

23. До нас дошло пять кондакарей XI—XIV вв.

24. "Структура канона предполагает, что каждая из девяти "песней" по своему словесно-образному составу соотнесена с одним из библейских моментов (первая — с переходом через Красное море, вторая — с грозной проповедью Моисея в пустыне, третья — с благодарением Анны, родившей Самуила, четвертая — с пророчеством Аввакума и т. д.) без всякого отступления" (Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 103—104).

25. Об "ансамблевости" древнерусской литературы и изобразительного искусства см.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 50.

26. Существовала специальная церковная должность — уставщик — руководитель клироса, который обязан был следить за порядком богослужения и указывать последовательность чтений и песнопений. Уставщик использовал все певческие и служебные книги, согласно Типикону учитывая календарь и день недели, в который происходит богослужение.

27. У старообрядцев эта нотация используется и в настоящее время.

28. Термин "семиография" (другие транскрипции — симиография, семейография) происходит от греческого "семейо графос" — "записывающийся скорописными знаками". Семиография — это наука о средневековой музыкальной знаковой письменности. Об этом см.: Металлов В. М. Русская семиография. М., 1912; Металлов В. М. Азбука крюкового пения. М., 1899; Смоленский Ст. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань, 1888; Smоlеnskij St. Paläographischer Atlas der altrussischen linienlosen Gesangsnotation. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen. N. F. Heft 80. München, 1976.

Термин "семиография" употребляется и по отношению к стенографии (по-гречески тоже семиография), которая также оперирует сокращенными скорописными знаками. Как в стенографии, так и в семиографии используются сходные приемы сочетания принципов буквенного (знакового) и иероглифического письма. В обоих случаях применение иероглифического принципа обусловлено частотностью и неизменностью сочетаний, которые шифруются одним или несколькими знаками, — этот прием употребляется в целях экономии места в рукописи.

29. См.: Келдыш Ю. В. К проблеме происхождения знаменного пения // Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.

30. Знаки кондакарной нотации и кондакарные знаковые формулы см. в статье наст. изд. "Кондакарь Типографского устава...".

31. Хомония — слово, которое происходит от частого употребления глагольных форм прошедшего времени, оканчивающихся на хомъ (победихомъ, посрамихомъ и т. п.). Термин "наонное пение" означает пение на о, с буквой о в церковнославянской азбуке, называемой "он".

32. Раздельноречие по сей день сохранилось лишь у старообрядцев некоторых самых строгих беспоповских толков.